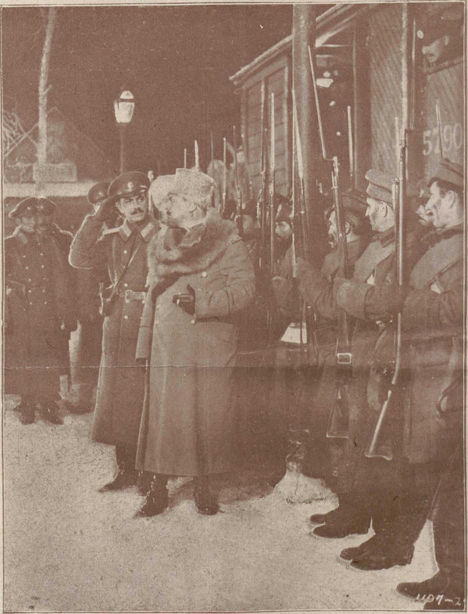
Nr. 3.

# Kino Teatr





Paramount Pictures



ADOLPH ZUKOR i JESSE L. LASKY mają zaszczyt przedstawić

EMILA JANNINGSA

W FILMIE

# OSTATNI ROZKAZ

Reżyserji
JÓZEFA STERNBERGA

Wedł. scenarjusza
LUDWIKA BIRO

W pozostałych rolach głównych:
EVELYN BRENT, WILLIAM POWELL, NICHOLAS SANSSANIN, MICHAEL VISAROFF.

PARAMOUNT FILMS S-KA Z OGR. ODP.
LWÓW Kilińskiego 3.
WARSZAWA Sienna 4.
KATOWICE Stawowa 16.

Film Wytwórni Paramount

# KINO TEATR

**ILUSTROWANY DWUTYGODNIK FILMOWO-TEATRALNY**

POD REDAKCJĄ **SEWERYNA LUSZTIGA** i **MARJI JEHANNE WIELOPOLSKIEJ.**

Redakcja i administracja: **Warszawa, Wspólna 54, Tel. 69-50.**

ROK I. WARSZAWA, 1 LISTOPADA 1928. Nr. 3.



*Joan Crawford* *Fot. Metro-Goldwyn-Mayer-Julfilm*

ZOFJA NAŁKOWSKA

# MYŚLI O KINIE

Mój stosunek do kina jest bardzo osobisty, jest doprawdy bardziej osobisty, niż mi to skrucha, gdy chcę to koniecznie naprawić. Jeszcze nie umiem myśleć o kinie chłodno Rzeczywiście, widziałam obrazy, po których ślubowałam sobie, niegdy już nie pójść do ki-



*Lorette Young i Lon Chaney (Śmiej się pajacu)* *Fot. Metro-Goldwyn-Mayer-Julfilm.*

miło jest wyznać. Jestto stosunek afektu nie zaś rozsądku. Mijają długie miesiące, gdy za nic nie chcę oglądać żadnego filmu, przychodzi jednak jakiś dzień, gdy nagle ogarnia mnie i konsekwentnie, nie mam do tej sprawy ustalonego stosunku. Oscyluję między potępieniem i aprobatą, zachwytem i obrzydzeniem. Czy powinno tak być?

na. Więc jednakże tak, — myślałam rozgoryczona — więc jednak koniecznie musi to być ordynarne, obliczone na najniższy poziom, przejmujące żałością, gdy chce być dowcipne,

zdejmujące wstydliwem obrzydzeniem, gdy chce wzruszyć, gdy usiłuje wycisnąć „łezkę".

Więc jednak zawsze musi się kręcić za prędko — tak, żeby nikt nie mógł chodzić, tylko wszyscy żeby musieli biegać na prostych nogach, powiększając się przytem i zmniejszając nieproporcjonalnie do czasu i odległości. Lecą wszędzie na złamanie karku, a robią taką minę, jakby szli zwyczajnie. Śpieszą się, nie dając tego niejako po sobie poznać. W imię czego tak postępują? Co się właściwie oszczędza tym pośpiechem. Czy czas, czy pieniądz, czy taśmę? Niewiadomo.

Ale oto przemijają miesiące zniechęcenia — i wreszcie, zaprowadzona przez znawców, idę na „arcydzieło" jakiejś wytwórni. Naturalnie odrazu zmieniam zdanie. Muszę się zgodzić, że tego, co w kinematografie jest piękne, doznaję jako istotnej rozkoszy estetycznej, doznaję jak każdej innej sztuki. Tak, właśnie ta nienaturalność żywej rzeczywistości, ta nasza zgoda na umowę i wynikające z niej konsekwencje, ta w założeniu przyjęta łatwowierność i naiwność widza — i jeszcze to najgłębsze milczenie, właśnie to całkowite milczenie odbywającego się tu *en grisaille* życia — oto jest to niezwykłe, to jedyne i nowe, to czego nigdzie indziej niema. Milczenie zupełne, gdy rozdzierają się serca, gdy płyną łzy albo też, gdy z nadmiaru szczęścia odchodzi się od przytomności. Wszystko tu zaiste — nietylko „reszta" — jest milczeniem! Skoro namiętność, skoro zdziwienie, skoro rozpacz i nawet krzyk, nawet poprostu słowo jest tylko biało-czarnym ruchem.

Tak, to jest zadziwiające w tej sztuce, że całą zmysłową, ruchomą, żywą rzeczywistość sprowadza do jednej płaszczyzny, płaszczyzny widzenia. Że na wartości widzenia transponuje też całe życie duszy, że w swój ruch biało-czarny przekształca pamięć, tęsknotę i myśl.

Niewątpliwie to jest niezwykłe. A przecież razem swojem milczeniem, razem z jedynością swej płaszczyzny widzenia świata — sztuka filmowa może być okropna, dająca najprzykrzejsze sensacje. Bo oto zachęcona, oto niejako nawrócona, biegnę nieopatrznie na nowe „arcydzieło" — po to, aby doznać nowego rozczarowania. Widzę ruchome, dygotające, czarno-białe dowcipy, o których niedość jest powiedzieć, że są płaskie, które są aż *wklęsłe*, widzę nieprawdę uczucia, uszlachetnionego znajomą „łezką". Wszystko jest odrażające i sprawia, że znowu z moich złudzeń wyleczona jestem na długo.




*Greta Granstedt* *Fot. Metro-Goldwyn-Mayer-Julfilm*



*Tadeusz Wesołowski w obrazie „W lasach polskich“.*
*Fot. Forbertfilm*

Czy to znaczy, że nie lubię kina? Albo, że go nie „uznaję“ jako sztuki? Czy stosunek do takiego rozległego świata wzruszeń, do takiego splotu zagadnień można zwyczajnie wyrazić znakiem dodatnim lub ujemnym?

Naturalnie, że nie. Poprostu tylko zły film sprawia mi wielką przykrość. A złych filmów wciąż jeszcze jest nierównie więcej, niż dobrych. Ogromna większość jest zła.

Skoro jednak film dobry daje nam doznawać wartości wielkiej sztuki, to w czem te wartości tkwią? Czego mamy żądać od filmu, aby był dobry? Czy jego wartości określają się według specjalnych kinu tylko właściwych kryterjów? Czy prawa jego piękna są odrębne, zgodne z tak odrębną i jedyną naturą tej sztuki? I czy na drodze dalszego wyodrębniania ma poszukiwać swych form wciąż doskonalszych?

Niewątpliwie środki tej sztuki, pozostają odrębne, technika jej rozwija się wedle owych własnych praw. Ale najlepsza techniczna strona obrazu nie gwarantuje nam wcale jego artystycznego poziomu, nie zapewnia wysokiego gatunku wrażenia. Fotograficzna jakość zdjęć, stosowanie światła, kompozycja wnętrz, układ scen z krajobrazów — to wszystko może służyć złej sprawie. Gra artystów i reżyserja przełamują w sobie i rozszczepiają promień cudzej inicjatywy — i nie ich wysiłek stanowi o wartości obrazu. Istotna „forma“ jest tu gdzieindziej, jest niejako dalej, aby nie powiedzieć: głębiej. I jest czemś, właściwem nietylko kinu. — Jest tem, co czyni kino bliskiem innym domenom sztuki.

Mnie się wydaje, że istotne wartości artystyczne kina nie leżą wcale w odrębności tej sztuki od innych. Ta odrębność jest zaledwie racją jego istnienia. Wartości tkwią w tem, co kino z innemi domenami sztuki łączy. I kryterja tych wartości są wspólne.

Ale, jak tam, i tutaj nazwanie słowami tych kryterjów jakże jest trudne! Bo trzeba wyznać, trzeba poniżyć się do tego truizmu, że warunkiem dobrego filmu jest jednak talent: silne ciśnienie energji twórczej. Że



*Vera Reynolds*
*Fot. Kolos*



*Raymond Griffith*
*Fot. Paramount*

dobry gatunek tej szuki wynika jednak z wybredności, z niechęci do chwytów zużytych, do rzeczy łatwych, do efektów wyślizganych od użycia.

To silne ciśnienie i tutaj — jak gdzieindziej — podlega prawu ekonomji, musi oszczędzać, powściągać środki wyrazu, musi między niemi przebierać. Ze zdziwieniem widziałam, że i ta muza dziesiąta, muza tłumu, przez niedopowiedzenie, przez dyskrecję, przez skupienie, skoncentrowanie wyrazu osiąga swe najwyższe wartości artystyczne, budzi wzruszenie i nadaje mu wyższy charakter. Tak, jak literatura, jak teatr, jak muzyka.

To dla mnie czyni kino blizkiem innym sztukom, uszlachetnia je i podnosi, to jest dla mnie droga do jego doskonalenia. Bo najcenniejsze jest w niem nie to, co jest odrębne, ale to, co mu jest wspólne z każdą inną sztuką.

HERMINJA NAGLEROWA

# MIŁOŚĆ NA EKRANIE

Kratki, w których rozmieściliśmy towarzystwo literackie, stają się niejednokrotnie więziennemi kratami. I dlatego zapewne tkwi w nas buntownicza ochota burzenia Bastylji: L'Art Poetique, ścinania głów gwardzistom, stojącym na straży ceremonjału: jedności miejsca, czasu i akcji. Podczas takich rewolucyjnych demonstracyj manifesty literackie są niby transparenty z światoburczemi sentencjami. Obnosi się je nad głowami tłumów, którym właściwie jest wszystko jedno.

A tymczasem na uboczu, w pustelni, zepchniętej z wielkich rewolucyjnych traktów, genjusz, wyzbywszy się pojęć o czasie i przestrzeni, tworzy dzieła, które trwają poprzez epoki, okresy, prądy i modę. Tak właśnie powstają wolne państwa ducha, republiki czwartego wymiaru, nie uznające biurokratyczno-literackiej nomenklatury, segregatorów, działów i niezawodnych kartotek. Lecz na codzień zbiera się w akademickich warzelniach skrystalizowany osad, w którym grzebie się uczoność, kwalifikująca według parametrów niezmienne formy: liryki, dramatu, eposu, powieści... Sugestja tego klasycznego „podziału" jest tak silna, że walka z nią w świecie pisanego słowa byłaby bezskuteczna. Gorzej, że kwalifikująca przemoc sięga również i poza granice literatury, że opanowuje tereny nowej sztuki — sztuki kinowej.

Kinoteatr, walcząc o swoją samodzielność i swoistość, nie może się jednak wyrzec pokrewieństwa z literaturą i plastyką. Ruchliwość obrazu działa bowiem na odbiorcę, jak narastająca treść opowieści, natomiast wzrokowo utrwala się obraz statyką plastycznego wyrazu. Z takiego zespolenia powstała odmienna istota sztuki kinowej i nazwa: film, określająca zakulisową techniką tej sztuki, byłaby może najodpowiedniejsza dla tej nowej twórczości artystycznej. Ale właśnie stało się tak, że kinoteatr uległ sugestji akademickiego podziału i sięgnął do gotowej już kartoteki literackiej.

Popełniwszy jednak błąd zasadniczy, pomylił się również w wyborze nomenklatury. Oto nazwał się kinoteatrem (u nas!), filmy zatytułował: dramatami, tragedjami, komedjami, humoreskami i t. p. Oczywiście, rozszerzono rozmiary dramatu do 12, 18, a nawet 24 aktów, zlekceważono wszelkie kanony sztuki dramatycznej, ale przyjęto



*Ewelyn Brent* *„Ostatni Rozkaz"*
*Fot. Paramount*



*Klara Segałowicz i Luba Ditris w obrazie „W lasach polskich"*
*Fot. Forbertfilm*

stary, arystokratyczny herb literacki — dramat. Dramat kinowy bywa „wstrząsający", „ponury", albo „makabryczny" i takim, czy innym przymiotnikiem zaznacza swoją osobliwość, swoją — rzecby można — własnowolność. Okazuje się przytem, jak dziwnie nielogiczne są upodobania ludzkie. Bo niechby się tylko odważył jakiś autor dramatyczny określić swoją sztukę wstrząsającym epitetem, a napewno odstraszyłby publikę, która jawnie się do tego przyznaje, „że nie lubi smutnych sztuk w teatrze". Jest to zagadnienie, nad którem warto się zastanowić nie dlatego, aby poznać psychologję mas, lecz aby stwierdzić, jak mało wspólnego jest między prawdziwym dramatem a dramatem kinowym.

Niewątpliwie najważniejszą przyczyną niechęci do „smutnych sztuk" jest skupiona forma sztuki teatralnej. Trudniej jest znieść skondensowane działanie efektów dramatycznych, trudniej udźwignąć nerwami huraganowy ogień wrażeń emocjonalnych. W kinie, nawet w najbardziej nekrofilskim dramacie, akcja rozprasza się w szczegółach, pozwala się widzowi wytchnąć na moment, można chwilami zagubić się w wieloplanowości, wzrokiem odejść w głąb przestrzennej perspektywy i uledz łagodzącej iluzji czasu, właśnie dzięki ruchowi w przestrzeni.

Rozbicie na sceny i konieczność t. zw. akcji nie jest jeszcze teatralnością. Gdy natomiast nagromadzenie tej akcji, cierpliwe psychologizowanie, liryczne (tak!), efekty świetlne, przydzielanie wielkiej ilości metrów wzruszeniom plein - airowym, odpowiada właśnie temu, co jest żywością akcji i opisowością w powieści. W powieści zresztą taksamo znajduje czytelnik momenty reakcji wśród atakującej dramatyczności akcji. Nie bez powodu zapewne czerpią scenarjusze kinowe z powieściowego materjału, biorąc z niego nietylko motywy sceniczne, ale i wiele liryczności, wiele ubocznego drobiazgu obserwacyjnego. Nagromadzenie treści zarówno plastycznej jak i fabularnej jest bowiem istotą sztuki filmowej. Teatr, nawet widowiskowy, odznacza się raczej ascetyzmem zewnętrznych akcesorjów, a wytężony skrót scenicznego działania się jest niby tą najkrótszą linją powietrzną, łączącą bieguny konfliktu. Kinoteatr może sobie pozwolić na rozrzutność, może być hojny w szczegółach, może unaoczniać sprawy poboczne, stosuje nawet obrazy powrotne, ma, jeżeli już nie ów przysłowiowy epicki spokój, to jednak epicką rozlewność. I dlatego sztuka kinowa jest raczej epicka i powieściowa, a nie dramatyczna — w znaczeniu teatralnem. Jeżeli więc film zapożycza się u literatury i sam siebie określa jej pradawnemi i — powiedzmy — przedawnionemi określeniami, powinien przyznać się do bliższego i bardziej uzasadnionego powinowactwa z powieścią.

Pisząc tak, zdaję sobie sprawę z mnogości istniejących kontrargumentów. Odrazu jednak stwierdzam, że pseudoteatralność sztuki kinowej jest jedynie zewnętrzna. Więc działanie wzrokowe, gra aktorów, rozkazodawstwo reżysera — są oczywiście czynnikami, wziętymi poniekąd z rekwizytorni teatralnej. Ale i tu, ile różnic zasadniczych, jaka rozbieżność tendencyj, choćby natury technicznej! I dlatego też kino, czyniąc konkurencję teatrowi, pobija teatr nie walorami dramatycznej sztuki, ale epicką objektywnością widowisk. Jest własnemi oczyma oglądaną powieścią: historyczną, psychologiczną, obyczajową, daje nasycenie fabularne i pełnię wzroko-

wych wrażeń, przekonywa prawdziwością sztafażu, nawet nieprawdopodobieństwu, nadając kształt prawdopodobny. To, co w powieści wykuwa słowo swoją, zaprawdę, metafizyczną mocą i wagą, to w filmie jest już kształtem, który rikoszet cieniu rzucił na ekran. Gest i obraz w ruchu czyta się więc biegnącą po ekranie źrenicą — tak właśnie, jak stronice powieści.

ALEXY KURCJUSZ

# KINO

Pismo nasze stara się skupić dookoła siebie nietylko świat filmowy, nietylko świat literacki, ale także pragnie zaprosić świat nauki do wypowiedzenia się na temat Sztuki filmowej. Poniżej zamieszczamy artykuł znanego naszego socjologa i przyrodnika, Alexego Kurcjusza. — *(Red.).*

Godnem zastanowienia jest trjumfalny i zwycięski pochód Sztuki filmowej, szybkość z jaką zdobył sobie czcicieli i wielbicieli. O ile nie warto rozmyślać nad miłością do kina, jaką pała kupiec, karjerowicz polityczny i szuler giełdowy, lub nad namiętnością ogłupionych tłumów, o tyle godnem zastanowienia jest umiłowanie ekranu, które tli, lub goreje w duszy dziecka, tragarza, żołnierza, pensjonarki, bakałarza, rzemieślnika, omal że nie w duszy każdego z nas. Zapewne, że oglądanie gwiazd filmowych, niepospolicie pięknych ciał kobiecych i męskich, jest niemałą przynętą, lecz mylnem byłoby sądzić, że jest to *the greatest atraction.* Ta największa atrakcja tkwi gdzieindziej, w odmiennej zgoła płaszczyźnie.



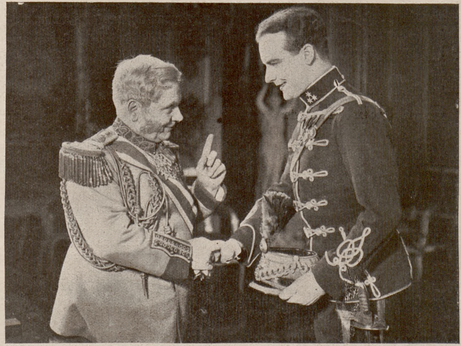
*Janet Gaynor i Charles Farrell* *„Anioł ulicy"*
*Fot. Foxfilm*

Kino w łudząco prawdziwej i autentycznej postaci, ukazuje widzowi życie i wydarzenia niepowszednie i niepospolite — ludzi w sytuacjach niezwykłych i nieprzeciętnych — sytuacje wyjątkowe. Ponadto, niepowszedniość ta, ujęta jest zazwyczaj w olśniewające ramy, co rażąco kontrastuje z szarem naszem życiem codziennem. Nic to, że sansacja ekranowa jest sensacją sztuczną, wyreżyserowaną i martwą. Mózgowa świadomość o tem, piechrza momentalnie, gdy zmysły poczną dostrzegać na ekranie życie fotografowane, więc oczywiście jakgdyby autentyczne. A kiedy widz, ogląda na ekranie najbujniejsze wybryki wyobraźni, zamienione w rzeczywistość optyczną, brawurowymi środkami technicznymi Sztuki filmowej — przyzwyczaja się do tych metarmorfoz i coraz odważniej ośmiela się poruszeniom własnej wyobraźni, przypisywać własności realizatorskie. To zjawisko nie jest pozbawione wychowawczego piętna. Wszak wyobraźnia, to nietylko nieodłączony współczynnik i rzęść składowa badawrzej myśli i wynalazczości — to nietylko współczynnik, składnik konieczny etyzmu i bohaterstwa, ale wyobraźnia jest jeszcze i lotnem pogotowiem ratunkowem, gdy życie nam wymierzy cios. W takich momen-

tach, wyobraźnia, posłuszna odruchowi samozachowawczego instyktu zabarwia się optymistycznie.

Trzeci jest jednak jeszcze pierwiastek kina przyciągający, czynnik wzbudzający coś jakby miłość. Nazwijmy ją *dziewiczą*, bo mało świadomą swych źródeł i podstaw — miłość naszeptaną i naswataną przez bezwiedną dynamikę podświadomości, powstałą z niemego nakazu instynktu życia. Znane jest namiętne upodobanie maluczkich i wydziedziczonych do bajek, gdy te są kontrastem dławiącej i przygniatającej rzeczywistości, gdy te im prawią o czarodziejskim świecie, w którym pokonani będą ich ciemiężyciele, w którym zrealizowane będą ich tęsknoty i marzenia, przez próżność suflerowane. Otóż kina w znacznej mierze przyjęły rolę *bajki o życiu*, bajki najbardziej namacalnej i przekonywującej.

Zainteresowani głoszą: *Christus vincit! Christus regnat! Christus imperat!* tak jakby



Igo Sym w filmie „Sezonowa Miłość" Fot. Peteffilm

Chrystus był wcieleniem Cezara, a nie nadziemską osobowością! Rzeczywistość zaś ze swej strony głosi: *Mammon vincit! Mammon regnat! Mammon imperat!* Biedne rzesze ludzkie, smagane temi hasłami aż do utraty przytomności, wracają na porzucone ścieżki neoplatonizmów, neomistycyzmów, okultyzmów. Wszystkie ożywcze słońca ideałów już pogasły, więc rzesze te rzucone zostały w pustynię świata, gdzie zagadnienie szczęścia wala się jak niedostatek pod nogami przypadku, zamiast się stać celem naukowej pracowni. Źródła przebaczenia i pojednania wyschły do cna, a wszyscy już zdążyli zostać krzywdzicielami. Życie każdego zamieniło się w nieustającą wedetę i czaty. W tych warunkach smutek osiada na dnie najbardziej burzliwej wesołości, która się staje spazmatyczną, ekstatyczną i niezdrową. W tych warunkach krzyk życia stał się krzykiem rozpaczy, a tęsknota do lepszego bytu stała się silniejszą, niźli tęsknota do trjumfu dobra, sprawiedliwości i prawdy.

Otóż ta bajka o życiu na ekranie ukazuje widzom to lepsze życie, będące przedmiotem marzenia i tęsknot i tem właśnie kino zaskarbia sobie przychylność i aprobatę.

Najmniej liczni są ci kinomani, którzy odwiedzają teatry świetlne, jako przybytki Sztuki i z motywów kultu dla Sztuki jako takiej. Kino posiada w arsenale swoim środków tysiące i dlatego, wobec właśnie szerszej skali środków, kino jest w możności silniej wzruszać i suggestjonować, niż którykolwiek z inych rodzajów Sztuki. Za tem też idzie większa odpowiedzialność Sztuki filmowej i stąd wypływa upoważnienie do cenzurowania jej.



*Imogena Robertson i Norman Kerry*
*„Błękitne noce"*
*Fot. Universal P. C.*

WANDA MELCER-RUTKOWSKA

# FILOZOFJA MUSKUŁÓW

W twarzy w dół pochylonej — jasny trójkąt na sukni, podbródek spiczasty, wierzchołek równoramiennego trójkąta — unoszą się zwolna powieki, i zaraz twarz, szczegół drugorzędny umeblowania pokoju, staje się zwiastunem wydarzenia. Ukryty mechanizm, który nie przestaje być mechanizmem, podciąga i rozkurcza dwa płatki unerwionej skóry, odsłaniającej lśniące białka i tęczówkę z nakłuciem światła. Źrenica w tęczówkę spostrzega i donosi, a rozczesane ku górze i ku dołowi, rimmelem nastroszone rzęsy nie skrywają prawdy. To Anna Karenina patrzy na kochanka.

Ciało ludzkie, wymowa najpowierzchowniej osadzonych muskułów, rezonowanie cienkiej tkanki tłuszczowej, przykrytej cieńszą jeszcze skórą, zachcianki skóry, subtelne reakcje puchu pokrywającego policzki koło uszu, tajemnice odgiętego włosa z brwi i porów wątłej tkanki koło nosa, stały się tym materjałem, tym instrumentem, którym tłomaczy się sztuka kinematografu. Sensualistyczny, dojmujący realizm tego sposobu musi każdego widza poruszyć. Cierpienie Laokoona, który jest oplątany i nawet się skrzywił, cierpienie Niewolnika na Grobowcu Medyceuszów nie jest zdolne do tak silnego przeszczepienia swojej pasji tłumowi, jak kinetyczna wymowa drgających muskułów, której wszystkim etapom towarzyszy się z coraz wzrastającą zgrozą. Pierwsza sztuka, która operuje zbliżeniem ruchu i drgań ciała, która nic nie ukrywa przed okiem widza, która żąda współdziałania od tłuszczu twarzy, łez, potu, która z całą nieskromnością szantażuje nas mokremi od wysiłku ramionami i paznogciami czarnemi od rozgrze-



*Joan Crawford i James Murray* — *„Rose Maria"*

*Fot. Metro - Golderyn - Mayer - Julfilm*

banej dla przyjęcia trumny ziemi—ta sztuka musiała porwać i oszołomić wszystkich.

Cokolwiek wypowiedzą usta, jakkolwiek zareaguje serce, cokolwiek wyspekuluje mózg, zawsze podobnie zmarszczy się czoło od wysiłku i zatrzepoczą powieki, robiąc każdą zagadkę, jeżeli nie bardziej odgadnioną, to w każdym razie dla wszystkich wartą odgadnienia. Nauczona powolność Gerdy Maurus w „Szpiegach", opanowane cierpienie Sessue Hayakawy w „Bitwie pod Czuszimą", czy pospieszna mimika, gorączkowa zmiana kompleksów muskularnych Priscilli Dean, mają za cel zbliżyć nam i uczynić bardziej ludzkiem każde uczucie, którego są wyobrazicielami.

Razem z ciałem urósł w znaczenie i w pychę i cień jego, kompozycja linearna, wypełniająca pustą, płaską przestrzeń, es-flores, wybudowany na zasadzie przypadkowego konturu. Osoba przychodząc wysyła przed sobą swój cień, żeby znaczenie swoje umocnić i coś o sobie powiedzieć, zanim się sama pojawi. Tak właśnie przychodzi Niemiec z bagnetem pochylonym do uderzenia w Wielkiej Paradzie, tak właśnie schodzi oficer po schodach w „Burzy". Tak silną jest władza ciała, że samo tylko jego wspomnienie, czy wskazanie miejsca, jakie w przestrzeni zajmuje, wywołuje wzruszenie nietylko zapowiedzią osoby i jej świata, ale zapowiedzią mechaniczną jej sylwetki i poruszeń. Czyż można nie uwierzyć uczuciu strachu, od którego jeżą się włosy na głowie, albo żalu po stracie, od którego ściągają się usta, a z pod powiek wypływają łzy?

Oprócz jednak działania skurczów muskularnych i efektu sylwetki działa jeszcze masa w ruchu, jako taka, duża ilość ciała, która reaguje na wzruszenia, czasami nawet bardzo subtelne i zmusza nas do reagowania podobnie. Bieg, skok, nadchodzenie — oto sposoby działania tego stworu, uformowanego na obraz i podobieństwo nasze... Już to samo, że wchodzi w pewne, zgóry przewidziane przez chytrego operatora, nastawienie lamp i natężenie światła, — przemawia do nas silniej, niż gdyby używał słów. Podobno miłość zna takie momenty, kiedy pożądaną się staje każda osoba, pojawiająca się w zasięgu oka. Czyż film przez światło i cienie nie wytwarza całego szeregu takich psychologicznych momentów, które dopomagają aktorowi, żądnemu władzy nad publicznością? A, kiedy taki moment jest już wytworzony, czyż nie jest naprawdę obojętne, kto zajmie miejsce, tak dowcipnie na ekranie zorganizowane?
John Barrymore stał najpierw przy bufecie i patrzył na obraz, który tylko on jeden widział, a dla nas odbił się ulotnie w pękatej wypukłości metalowego dzbanka — efemeryczny obraz par, tańczących mazura. A potem przechodzi bohater przez kilka pokojów i przez jeden ciemny, przed jasną salą, a jego osoba, masa cielesna jego postaci, rośnie między ciemnemi filarami, sama prawie



*Scena z filmu „Pan Tadeusz" (Generał Dąbrowski i Jankiel)*
*Fot. Starfilm*

czarną, szerokością ramion zasłania tamten obraz, pełen wirującego, błyszczącego ruchu, i przechodzi, powoli się zmniejszając, nie mogąc nie ulegać prawom perspektywy, która jeszcze podkreśla znaczenie, jakie i tak jesteśmy odrazu skłonni nadawać temu przejściu.

I w ten sposób dochodzimy do jednego jeszcze tajemnego oddźwięku, jaki film budzi w tłumie, w dużej ludzkiej zbiorowości. Aktorzy występują przecież i robią miny tylko dlatego, żeby oddać wiarogodnie uczucia jaknajwiększej ilości ludzi. Ale najsilniejsze działanie filmu, jego największa potęga socjalna, polega zapewne na miejscu, jakie zorganizował dla człowieka, jako takiego, dla człowieka, jako dużej, muskularnej i ruchliwej rzeczy, która ma znaczenie przez to samo, że jako taka istnieje i nigdzie poza sobą usprawiedliwienia nie potrzebuje. Film postawił i mocno osadził człowieka w świecie, człowieka bez względu na jego zdolności, wartości umysłowe i możność odczuwania, a gloryfikując kinetyczną wartość jego muskułów i masy jego ciała, wybudował pyszny podnóżek dla Wielkiego Każdego.

STEFANJA ZAHORSKA

# FILM I LIRYKA

Najzdradliwsza pułapka, najniebezpieczniejsza przygoda; reżyserzy filmowi — niezależnie od doświadczeń i wieku — stają się w tym wypadku podobni do młodych chłopców. Grzęzną po uszy i rzadko który potrafi wyjść cało z miłosnych perypetyj.

Wyjście jest zresztą naprawdę niełatwe. Jeśli z liryką jest najczęściej źle, a zawsze groźnie, to dramat filmowy bez liryki — nie mówię o dramacie awanturniczym i grotesce — jest bodaj najtrudniejszą do wykonania rzeczą. Bez podmalowania i związania uczuciowego wypadki dramatyczne najczęściej obijają się kantami o siebie i sterczą jak — drapacze chmur na pustyni. Momenty liryczne w ogólności, a erotyka w szczególności, jest wszakże tem najprostszem wiązadłem, najtańszym kitem, który spaja poszczególne fazy dramatycznej akcji ze sobą.

A pozatem — widz chce, by chwycono go za serce. Nietylko za mózg, za wyobraźnię, ale właśnie za serce. I wówczas nasuwa się środkiem najprostszy: bezpośrednia sugestja. Cóż łatwiejszego, jak apelować do widza, pokazując mu te łzy, wielkie, grochowate, ciekące po policzkach aktorów? Cóż prostszego, jak wiarę w miłość kochanków narzucić widzowi tysiąckrotnemi odmianami pocałunków, kazać mu z nieprzyzwoitej bliskości patrzeć na drganie naskórka? Dokonywa się wówczas w wyobraźni widza coś jakgdyby psychiczne mimikri, ekran sugeruje mu uczucia drogą najprostszą, przez instynkt naśladownictwa niejako, przez hipnozę gestów. To jest droga, którą działa liryka sytuacyjna. I to jest zresztą jej siła.



*Marja Gorczyńska jako Laura w filmie „Przedwiośnie“*
*Fot. Gloria*

Niezmiernie trudno jest osiągnąć efekt liryczny, nie posługując się liryką sytuacyjną. Tego chciał np. Walter Rutman w swej „Symfonji Wielkiego Miasta". Całe epickie bogactwo szczegółów, które nagromadził, miało wszakżeż swój ukryty cel: zatargać uczuciem widza. Była to również wyprawa po serce widza, ale zamaskowana, idąca okrężną drogą. Nie udało się, ale udało się coś podobnego Eisensteinowi w „Potiomkinie". Niema tam ani jednej sytuacji o zdecydowanie lirycznym charakterze; tym, który wykonywa gesty wzruszenia, tym, który płacze, lub chce płakać — jest widz i tylko widz.

Ta druga droga jest ciekawsza, choć niewątpliwie trudniejsza. A pozatem bardzo ryzykowna: uda się — doskonale. Nie uda się — wówczas upadek jest bolesny. Dramat wyrasta suchy, ostry, zimny, światła ekranu docierają do oczu widza, dalej — droga jest zamknięta.

Zresztą bynajmniej o to nie chodzi, by pozbawiać film liryki sytuacyjnej. Cóżby się zresztą wówczas stało z liryką erotyczną? Odpadłaby wszakże niemal w zupełności. A szkodaby jej było, bo mimo wszystko bardzo jest fotogeniczna. Mniejsza zresztą o erotykę. Wartość liryki sytuacyjnej jest głębsza, niezależna od jej gatunku i związku z tematem. Pozbywać się jej,—znaczyłoby pozbawić film pewnych odrębnych drgań, momentów o specyficznym kolorycie i pewnym szczególnym rytmie.

Film jest wszakżeż czemś podobnem do muzycznego utworu. Musi posiadać swoje adagia i pianissima, momenty zwolnionego tempa, miękich i ciepłych tonów. Musi posiadać pauzy, które — nie puste pod względem treści — stają się odskocznią dla trąb i bębnów. Muszą w nim być kontrasty, musi być stopniowe narastanie napięcia i łagodne skłony. Liryka w filmie jest konieczna, jako pewien gatunek rytmu i kolorytu obrazów, jako różnica napięcia i kontrast.

Nieszczęściem jest tylko to, że reżyserzy nie posiadają najczęściej poczucia owej muzycznej kompozycji całości. Nie zdają sobie sprawy z kompozycyjnego znaczenia lirycznych momentów, nie potrafią odmierzać dozy, nie umieją kontrastować. Zafascynowani sytuacją, w którą wplątali swych bohaterów, uwiedzeni wdziękami swych primadonn, brną bez pamięci w mdłych rozlewnościach, grzęzną w lepkiej mazi rozbabranych sentymentalizmów. Jeśli Greta Garbo potrafi perwersyjnie układać usta do pocałunku, to każą jej to robić piętnaście razy na godzinę. Jeśli Lilian Gish ma w sobie słodycz greuzowskich główek i miękość powoju, to widz skazany jest na łykanie karmelków przez dwie godziny bez przerwy i na beznadziejne zapadanie się w miękkie puchy mdłej, jednostajnej, bezkontrastowej liryki.

Nie chcę mówić o polskich filmach. Dla tych — liryka nie jest niebezpieczeństwem, jest poprostu trucizną.

Nie chodzi tylko o umiar, choć i ten jest cnotą pierwszorzędną. Chodzi wogóle o zręczne i celowe rozplanowanie, o umiejętność kontrastowania.



*Para krajowców indyjskich w egzotycznym obrazie Jana Kucharskiego p. t. „Serce Maharadży".*

*Fot. Peteffilm.*

MIECZYSŁAW KWIATECKI

# MAURYCY DEKOBRA O KINIE

Sensacyjne powieści Maurycego Dekobry doskonale nadają się do przeróbek filmowych. W Warszawie widzieliśmy ostatnio jego „Plac Pigalle o Północy“, a w sezonie ubiegłym trzy filmy według tych powieści sfilmowane: „Książę Seliman“, „Dama w wagonie sypialnym“ i „Książę czy błazen“. Skorzystaliśmy więc z okazji przyjazdu p. Dekobry do Warszawy, aby zapytać się go, jaka jest jego opinja o filmie jako takim i o filmie współczesnym w szczególności.

Odpowiedź p. Dekobry brzmiała następująco:

— Niestety, kino nie stało się jeszcze sztuką czystą par excellence i skazane jest, jak dotychczas, na to, aby być „une entreprise mixte“. Główną przyczyną tego stanu rzeczy jest, według mnie, czynnik kapitalizmu, odgrywający w produkcji filmowej rolę przeważającą. Jakże pan chce, aby kręcono filmy czysto artystyczne, jeśli film ogląda aż 150 miljonów ludzi na całym świecie! Ażeby zaś film się podobał, musi on być przystosowany do gustu olbrzymiej masy widzów! Oczywiście, że od czasu do czasu nakręcane są filmy istotnie artystyczne, ale mają one powodzenie jedynie u nielicznej garstki ludzi kulturalnych, artystów i t. d. Bardzo często chodzę do dwóch kin artystycznych w Paryżu. Są to „Studio des Ursulines“ i „Theâtre du Vieux Colombies“. W pierwszym z nich wyświetlają filmy eksperymentalne i te które zostały odrzucone przez dyrektorów wielkich kin bulwarowych, jako nienadające się dla szerokiej masy; w drugim idą wyłącznie filmy dokumentalne oraz komedje Charlie Chaplina, którego uważam za najgenjalniejszego aktora ekranu.

— Jakie powieści pana będą wkrótce sfilmowane?

— Przedewszystkiem „Purpurowa gondola“. Może ten film da mi więcej zadowolenia, niż wszystkie dotychczasowe filmowe przeróbki moich powieści, gdyż sprzedałem prawa filmowe do tej powieści amerykańskiej wytwórni „Metro-Goldwyn-Mayer“. Rolę główną ma odtwarzać Greta Garbo, która, pozatem, że jest świetną aktorką, jest według mnie jakby wymarzonym typem dla głównej roli kobiecej.

— Czy jest pan zwolennikiem happy-end'u?

— Nonsens, zrozumiały jednak z punktu widzenia przypodobania się publiczności kinowej. Weźmy np. film przerobiony według mojej powieści „Minuit, Place Pigalle“. Dla uzyskania efektu „szczęśliwego zakończenia“, nietylko, że stworzono fikcyjną postać cnotliwej dziewczyny, ale zro-



*Estera Ralston. „Cokolwiek się zdarzy"*

*Fot. Paramount*

biono z Prospera ideał dobroduszności, kiedy ja go przedstawiam w swej powieści kończącej się notabene tragicznie) w całkiem odmiennych barwach. Wieczne „pour épater le bourgeois".

Nawiasem dodam, że film ten zobaczyłem w Warszawie po raz pierwszy, gdyż w czasie premjery w Paryżu, byłem poza Francją. Efekt z girlsami w Warszawie był bardzo miły, ale...

W tem miejscu Maurycy Dekobra mrugnął okiem porozumiewawczo i, ściskając mi dłoń na pożegnanie, szepnął jeszcze raz: „Il faut toujours épater le bourgeois"...

A. F. AUGUSTYNOWICZ

# „DREHBUCH"

## (KSIĄŻKA REALIZATORA)

Zamieszczamy ciekawe uwagi p. A. F. Augustynowicza, wyniki spostrzeżeń, zebranych przez autora podczas pobytu z granicą

Najważniejszą rzeczą przy realizowaniu filmu, światłem niejako, rozświetlającem mroki tajemnic ukochanego przez nas filmu, jest „drehbuch" — filmopis.

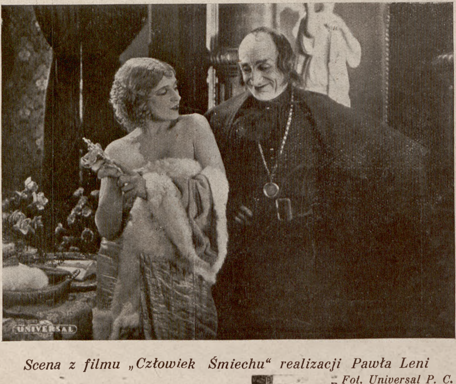
Filmopis, (neologizm wprowadzony przeze mnie, jako równoznacznik niemieckiego słowa „Drehbuch") jest to dokładne *opisanie* wszystkich poszczególnych zdjęć, przyczem pod pojęciem „zdjęcie" należy rozumieć każdą zmianę ustawienia aparatu, łącznie ze zmianą objektywu. W ten sposób filmopis składa się zawsze z kilkuset oddzielnie opisywanych zdjęć. Po bardzo ciekawych obserwacjach, poczynionych w Ameryce, doszedłem do następującego uproszczenia formuł tworzenia filmopisu:

1) 90 proc. filmu tworzy się, jak słusznie mówią Amerykanie — w domu — za biurkiem. Albowiem racjonalnie opracowany filmopis, stanowi właśnie 90 proc. szans udania się filmu.

2) podstawą filmopisu jest oczywiście możliwie najbardziej filmowy temat, t. zn. pewien złom ludzkiego życia, posiadający już w samem założeniu możliwości filmowego wypowiedzenia się, a zatem możliwie pozbawiony teatralności, względnie suchego ilustrowania literatury. (Fotografowany teatr, lub ilustrowana książka).

3) Każde zdjęcie umieszcza się na oddzielnej kartce, opisując na jej górze wszystkie szczegóły akcji, aktorskie, sytuacyjne i zaznaczając tempo. Na dole karty znaczy się jej numer porządkowy i porządkową literę dekoracji, względnie pleneru. Z lewej strony u dołu oznacza się metraż, ilość powtórzeń, kostjumy, rekwizyty, datę i ewentualne uwagi. W ten sposób mamy górę i dół ćwiartki zapisane, środek zaś pozostaje wolny na ostateczne uzupełnienia filmopisu, oraz planik sytuacyjny i mimiczny, jak również sprecyzowanie jakości zdjęcia pod względem technicznym.

4) Filmopis powinien być opracowany czterokrotnie. Pierw-



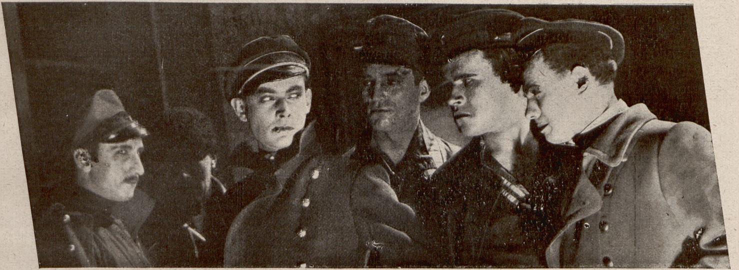

*Scena z filmu „Człowiek Śmiechu" realizacji Pawła Leni*

*Fot. Universal P. C.*

szy raz przez samego realizatora, drugi raz z asystentami, trzeci raz z operatorem i dekoratorem, czwarty raz znowu przez samego realizatora, który łączy wszystkie otrzymane elementy w jedną całość. Poszczególne karty, w pięciu kopjach, złączone są wedle zdjęć, na tych samych dekoracjach (plenerach) z wyjątkiem jednego egzemplarza, który jest zeszyty wedle numerów porządkowych i służy t. zw. continuity manager, którego główną troską jest pilnowanie ciągłości scen, dekoracji, kostjumów, rekwizytów, świateł, nastrojów, szminek.

5) Dobry filmopis, oparty na płodzie rzetelnego talentu autora, wtedy dopiero może mieć powodzenie po zrealizowaniu go, jeżeli został sporządzony przez utalentowanego realizatora, przy współpracy autora wzgl. i kierownika literackiego. Czasami zachodzą ciekawe wypadki. Wnosząc z filmu, „Kropka nad i“ miała zapewne znakomicie opracowany filmopis. Ponieważ temat był niefilmowy i słaby, film nie porwał publiczności. Wartość tematu jest zatem jednym z zasadniczych walorów.

6) Film jest rezultatem olbrzymiego wysiłku wszystkich współdziałających. Jeżeli nie są oni rozpłomienieni żelazną wolą talentu, wiedzy, i serca... na nic się nie zda żadna metoda. Talent, wiedza, praca, wola i serce są tajemnicą racjonalizacji pracy przy tworzeniu obrazów filmowych i ich powodzenia. Amerykanie mówią: „żeby dużo wyjąć, trzeba dużo włożyć“. Nie chodzi o dolary. *Chodzi o pracę świadomych talentów.*



*Scena z filmu „Przedwiośnie“. Realizacja H. Szaro* **Fot. Gloria**

ST. HIGIER

# L U K A

Wszelkie wysiłki, czy to indywidualne, czy zbiorowe, zmierzające do spopularyzowania sztuki filmowej u nas i wytworzenia artystycznego filmu polskiego, natrafiają na brak odpowiedniego rezonatora. Giną zazwyczaj w próżni, albo conajwyżej trwają jako pium desiderium bez szans ucieleśnienia się.

Byłoby niezgodne z rzeczywistością twierdzenie, że społeczeństwo, a szczególnie inteligencja nasza, sztuką filmową się nie interesuje; przeciwnie. w ostatnich czasach daje się zauważyć wybitne zaciekawienie sprawami kina. Nie należy też zbytnio obciążać zarzutem obojętności względem spraw filmowych czynników rządzących; raczej przeciwnie, gdyż inicjatywa oficjalna wyprzedzała już w kilku wypadkach inicjatywę publiczną, trafiając jednak również w próżnię. Istnieje bowiem dzisiaj paląca konieczność stworzenia instytucji społecznej o charakterze ideowym, zcalającej i reprezentującej interesy

polskiej sztuki (właśnie — sztuki!) filmowej. Z zrzeszeń, działających w dziedzinie filmowej, czy to będzie „Klub sprawozdawców kinowych", „Związek teatrów świetlnych", czy „Związek producentów", — żadne, naturalnie tą właśnie stroną zagadnienia zająć się nie może, jako wykraczającą poza zakres działalności, i zresztą, — nie powinno. Brak instytucji, o której mowa, jest luką, którą odczuwa każdy, kto w dziedzinie filmu pracuje, odczuwa ją więc zarówno przemysłowiec, jak artysta, jak krytyk, przedewszystkiem jednak miłośnik. Trzeba jaknajprędzej założyć Towarzystwo Miłośników Sztuki Filmowej. Element „miłośnictwa" winien być zresztą i z tego względu dominującym, że nieco prowincjonalne stosunki, panujące w „branży filmowej" wytworzyły u nas zbytnią zależność rozmaitych pracowników tej dziedziny wzajem od siebie, a co gorzej, i od interesów obcych, ze sprawami sztuki polskiej dopawdy nic nie mających wspólnego.

Spraw do załatwienia będzie miało takie towarzystwo — mnóstwo, rozwój pod wszelkiemi względami zdaje się mieć zapewniony a priori, a chętnych do pracy znajdzie chyba również dostatecznie.




*NORMA SHEARER* *Fot. Metro-Goldwyn-Mayer-Julfilm.*

# Powrót do normalnych stosunków.

Wszystko, co dotychczas się działo w świecie filmowym, nadmierne podatki, nieunormowane kwestje kwalifikowań obrazów etc., było zjawiskiem prowizorycznem, powojennem. Teraz, kiedy zaczęło się tworzyć Biuro Filmowe przy M. S. Wewn. i p. płk. Łuskino wziął rządy w energiczne dłonie, przychodzą powoli stosunki normalne, stosunki europejskie. Przyznać trzeba, że magistrat poszedł w ustępstwach bardzo daleko, że dał pułk. Łuskinie współpracę uczciwą i rzetelną. Nastąpiło uzgodnienie praw magistrackich z żądaniami teatrów świetlnych i — marzeniami publiczności, aby zmusić biura filmowe do nabywania przeważnie wartościowych obrazów.

Szemat kwalifikacyj filmowych podzielono na 11 kondygnacyj, od filmu naukowego i najwyższego w dziedzinie artyzmu i sztuki ,aż po śmiecie bezwartościowe. Kwalifikuje ministerstwo, a wedle tej kwalifikacji, opodatkowuje magistrat. Zabiegi więc pułk. Łuskiny dały piękny wynik — miejmy nadzieję, że energiczne jego rządy nad światkiem filmowym, usuną wszystkie dotychczasowe braki i usterki i postawią naszą kinematograficzną dziedzinę na wyżynie europejskiej.

# RECENZJE TEATRALNE





„Przedmieście" Teatr Polski

Fot. St. Brzozowski



*Scena z komedji „Słomiani wdowcy” — Teatr Mały.*
*Fot. St. Brzozowski.*

„PRZEDMIEŚCIE",

Dramat w 3-ch aktach Karola Langnera w tetarze Polskim. Reżyserował L. S. Schiller, dekoracje St. Śliwińskiego.

Recenzję o tej sztuce należało właściwie zatytułować: „Sztuka o dwóch końcach". Pod naciskiem bowiem publiczności, która w drodze abstynencji odmówiła uznania nowej sztuce, dyrekcja teatru musiała makabrystyczne zakończenie sztuki przeinaczyć, by uczynić ją bardziej konsekwentną i logiczną. Przez usta jednego z bohaterów, starego sędziego, pijaka, wypowiada autor swe zdanie o sprawiedliwości ludzkiej, rzekomo spaczonej i deprawującej dusze ludzkie, miast je leczyć.

Apoteoza dwojga bohaterów, ludzi przedmieścia, jest sama w sobie dość logiczna i chwilami wzruszająca, nie pokrywa się jednak z filozofją Langera, usiłującego ich otoczyć nimbem mistycyzmu, niemal świętości. Sztuce, zrobionej z niezaprzeczalnym talentem, brak szczerości.

Wykonanie sztuki w teatrze Polskim bardzo staranne. Marjusz Maszyński okazał się aktorem wszechstronnym i z roli Antka stworzył prawdziwe arcydzieło, wypracowane do najdrobniejszych szczegółów. Doskonały był również Stanisławski, jako rzecznik prawdziwej, zdaniem autora, sprawiedliwości.

Na podkreślenie zasługuje doskonała sprawność techniczna teatru, który względnie łatwo poradził sobie z 18 obrazami sztuki.



*Pogorzelska, Loda Halama i Roland. „Bubliczki” — Morskie Oko.*
*Fot. St. Brzozowski.*

„SŁOMIANI WDOWCY",

Komedja w 3-ch aktach Avery Hopwooda w Teatrze Małym. Reżyserował Karol Borowski, dekoracje St. Śliwińskiego.

Nowa komedja autora amerykańskiego jest niejako słabą recydywą sztuki „Jutro pogoda". Stosem pacierzowym komedji jest bunt, jaki podnosi mąż, który spełnia wszystkie obowiązki, nie mając żadnych praw w stosunku do swej małżonki. Żona jest lekkomyślna i głupia, jednakże w ostatnim akcie mądrzeje, kapituluje i zamierza stać się istotą z prawdziwego zdarzenia.

Dla urozmaicenia sztuki, metamorfozę tą ukazał autor rów-

nocześnie na trzech parach małżeńskich. Charaktery kobiece są w sztuce zarysowane bardzo ostro, mimo to, nie można odmówić autorowi wielkiej dozy słuszności. Postacie męskie zostały potraktowane z większą pobłażliwością i przez to tracą na swej plastyczności. Obsadę w teatrze Małym otrzymała sztuka bardzo dobrą. Doskonały jest w roli cnotliwego męża Grabowski. P. Kamińska włożyła w swoją rolę bardzo wiele ekspresji, (miejscami nawet zawiele) i potraktowała ją bardzo powierzchownie, zanadto po farsowemu.

Ubolewać należy, że młoda, przystojna i zdolna aktorka p. Romanówna szybko ale za to pewnie wpada w manjerę. Z pozostałych, poza doskonałą Czaplińską i nieco przyszytwnionym Krzewińskim, wymienić należy zdolnego komika p. Szuberta, ostatnio przez teatr pozyskanego.

„KLEJNOTY WARSZAWY",
Rewja inauguracyjna w teatrze „Morskie Oko".

„Morskie Oko", teatr obecnie w Warszawie bezsprzecznie najbardziej modny, mając zgóry zapewnione powodzenie, nie poszczędził kosztów na wystawę nowej rewji. Zaiste, takiego przepychu barw i świateł Warszawa dotąd nie oglądała na scenie teatrzyku. Rewja warszawska pod względem rozmachu, nigdy nie dorówna swym pierwowzorom paryskim, wszakże swoim smakiem, starannością oprawy kostjumowej i wykonaniem aktorskiem już je prześcignęła. Ujemną stroną rewji jest słaba, często wulgarna proza, nie odstrasza to jednak publiczności, która codziennie, do ostatniego miejsca zapełnia sympatyczną salę teatru.



*P. Karlińska w rewji Morskiego Oka „Klejnoty Warszawy"*
*Fot. St. Brzozowski*

Filarami nowej rewji są dwa finały. W pierwszym p. t. „Klejnoty Warszawy" triumf święcą kostjumy doskonale skomponowane przez p. Jewniewiczową. Na drugi finał składa się historyczny przegląd tańców, uwieńczony niezbyt udaną „Polonją".

Największą atrakcję stanowi obrazek rosyjski p. t. „Bubliczki". Doskonała kreacja charakterystyczna Zuli Pogorzelskiej, zawrotny taniec Lody Halamy i Rolanda, małowar-



*Tacjann-Girls w rewji Qui pro quo „Czy Anna jest panna"*
*Fot. St. Brzozowski*

tościowa, lecz łatwa w słuchaniu muzyka, wszystko to składa się na powodzenie nieprzeciętne i niezawodne.
Artystycznie został zrealizowany melodyjny boston „Ramona", niemniej efektownie jest wystawiony obraz egipski.
Najwięcej wartości pod względem muzycznym przynosi t. z. singing jazz w wykonaniu doskonałego kwintetu: Bodo, Olsza, Roland, Sempoliński i Wars.
Pozatem aktorzy niewiele mają pola do popisu. Pięknie wystawiona rewja przytłoczyła artystów i nie dała im pola do jakiejkolwiek improwizacji. Środkiem jej ciężkości jest piękna wystawa i melodyjna piosenka.

*l. gr.*

# RECENZJE Z FILMÓW

**Burza** jest pięknym filmem. Tetryk i śledziennik najwyższego wagomiaru, nie znajdzie tu nic do skrytykowania. Może Boris de Fas przesadza, będąc już u władzy, w przybijaniu pieczątek *„śmiertelnych"*, może zaprędko bierze Barrymore w objęcia Camillę Horn, ale jest ona tak cudna, że może marmurowego Katona wyprowadzić z równowagi. Oto, co Ameryka potrafi zrobić z artysty! Camilla Horn, mdława, germańska Gretchen przedzierzgnęła się tu nagle w najsubtelniejsze zjawisko, o o wysoce szlachetnej ekspresji, niezrównanej urodzie i sile. Po Liljanie Gish i Normie Talmadge, jest to może najsubtelniejsza uroda ekranu, o filigranowym owalu i zwiewnej, dziewczęcej postaci. Przesadna nazwa: k w i a t, musi tu być zastosowana. Jestto doprawdy uroda kwiatu. Camilla Horn może się krzywić, złościć, płakać i nie potrzebuje przytem zasłaniać twarzy, gdyż twarz ta nie zmienia się ani na jotę w pięknie swojem. Nie jest to jakiś czwarty wymiar piękna Brygitty Helm, ani nienaturalna naturalność urody Jetty Goudal, ale szczyt poezji i subtelności kobiecej. Amerykanie potrafiliby napewno uczynić takie same cudo z Eweliny Holt, która w niemieckich rękach manieruje się na kandyzowaną aprykozę. Scenarjusz w B u r z y jest rozumny, na ledwo uchwytnem demagogicznem podłożu. Niczego z góry jednak nie przesądza, nie akcentuje win żadnego środowiska specjalnie, a cyzeluje zło i dobro z jednakim umiarem i sprawiedliwością... artystyczną. Raczej artystyczną, niż społeczną. Turżański dał wszystko, co reżyser dać może. Nie chodził po omacku w lesie eksperymentów, ale ze starych reżyserskich pierwiastków, stworzył piękne i kunsztowne dzieło. Operator Charlie Roscher wart specjalnej wzmianki, tak niepokalanie wspaniałe są zdjęcia, światła i zbliżenia.

*(Kina „Rococo" i „Stylowy" wł. biura Estefilm)*



*Scena z filmu „Przedwiośnie"* *Realizacja H. Szaro*

*Fot. Gloria*

**Córka Zorry.**
Ktoś pogniewał się na reklamę tego filmu, która nazwała Bebe Daniels: amerykańską Haliną Konopacką. Bebe Daniels jest wcieleniem sportu: fechtuje się, gra w polo, jest słyn-

ną raidzistką samochodową, pływaczką, słowem, jak nasza Konopacka: uosobienie wdzięku i siły. Czy pisze poezje? Tego jednego nie wiemy i sądzę, że nie, bo taki już nadmiar kontrastów i uniwersalizmu może wyprodukować jedynie rasa słowiańska, „i do pióra i do korda". Córka Zorry to filmowe parodjowanie innego filmu. Bebe Daniels imituje Douglasa, skacze jak on z portjery na stół, ze stołu na łby przeciwników, wiąże jak snopy nogi i ręce wrogów, bije się na szpady jak anioł. Gra rolę dziewczyny, która musi udawać chłopca, inaczej dziadzia stuletniego, marzącego o wnuku, trafi apopleksja. I akurat, kiedy w przebraniu zjeżdża do dziadzi, wre tam walka z sąsiadami. Bebe Daniels rzuca się w wir walki i oczywiście zwycięża wszystko i wszystkich najprostszymi środkami, naprzykład zamykając na jeden nędzny skobelek, w szopie, kilkudziesięciu uzbrojonych cowboyów. W końcu jednak i ona jest zwyciężona. Wódz Oliwerów jest zbyt piękny! Mimo, że Senoritę wszystkie okoliczności skłaniały do żywiołowej nienawiści dla tego wodza, musi uledz jego czarowi. James Hall jest trochę zbyt zblazowany na punkcie walki i bandytyzmu, niemniej zdobywa serce Bebe Daniels po zażartej walce na szpady. Dziadzio rezygnuje z marzeń, godzi się na sexus swego potomka i — koniec. Obraz jest pełen szumu, gwaru, śmiechu, wesołości i pogody. Gayne Withman jest cudownym Sanszo Panszą Senority. Powell jest bajecznym bandyckim Don Juanem, bitym na łeb, słowem i kordem, przez Bebe Daniels. Bardzo udany i przemiły film!

*(Kino Światowid, wł. biura Paramount)*



*Marja Corda w filmie „Nadkobieta"*

*Fot. Peleffilm*

**Moulin Rouge.**

Nareszcie teściowa, która znalazła uznanie u zięcia!!! I gdyby ten zięć nie uważał za właściwe uczuć swoich do teściowej wyrażać za pomocą impotentnego zjadania poduszek i tapetów, film ten mógłby być zupełnie ciekawy — z punktu widzenia scenarjuszowego. Lwi pazur Duponta, twórcy Variete, przebija się tu i ówdzie w Moulin Rouge, ale naogół film mu się nie udał. Wspaniałe nakładanie obrazów, masa ciał, ruchu, dynamiki burzliwej, światła, musi porwać widza, ale fatalny zespół, który sobie dobrał Dupont, popsuł rzecz. Olga Czechowa gra dobrze, bezwątpienia dobrze, ale na kobietę, ubóstwianą przez cały rzekomo Paryż, na cudną Parisię, do której nóg schyla się Stolica świata i padają kwiaty, chyba absolutnie Czechowa się nie nadaje. Te nogi jeszcze by uszły, ale reszta ciała, tłusta, bez muszkułu, bez nerwu, galareta! W każdym razie jest ona jeszcze zjawiskowa, wobec Ewy Gray. Skąd wydobył tę zmokłą kurę Dupont?! Kiedy gra przyzwoitą panienkę, kochającą matkę i kochającą narzeczonego, można jeszcze wytrzymać, ale kiedy jej reżyser każe się upić i pannica staje się figlarna, nie można poprostu patrzeć na ten koszmar. Bradin, lalkowaty goguś, nie wart ani lepszej narzeczonej, a wart gorszej bellemery. Scenarjusz jest idjotyczny, nie w założeniu, ale w przeprowadzeniu. Jeżeli ktoś chce zakonspirowanem samobójstwem, zginąć na samochodzie, to nie potrzebuje leżeć dwóch godzin pod tymże samochodem, odkręcać śrub i wogóle cały wóz demolować. Rozbić się o drzewo przydrożne tak łatwo! No, a potem, kiedy już śruby porozkręcane, także nie potrzebuje ten tęgi młodzian mdleć ze wzruszenia, tak, żeby w czasie jego omdlenia, narzeczona siadała na zdemolowany wóz i

rozbijała się o kamienie, poczem jej ostentacyjnie wobec nas, nieszczęsnych widzów, wypruwają kiszki, zeszywają i pannicę oddają żywą i całą (co za pech dla Jeana Bradin i dla nas!) matce i oblubieńcowi! Nie! pomysły się tu nie udały i gdyby nie znakomite pociągnięcia reżyserskie w montażu, obraz byłby mniej niż przeciętny.

*(Kina „Capitol" i „Pan", wł. biura Heros).*

---

**Miłość i łzy Szopena.**
Film ten wypełnia po brzegi, oczywiście Szopen. Na szczęście rolę dano w ręce Piotra Blanchar, najwybitniejszego francuskiego artysty. Nie jest on podobny do Szopena ani trochę. Potrzebował dopiero umrzeć, aby się jego profil wydłużył, zaorlił nos, że tak powiem, wysubtelniła linja wedle „wzoru". Ale Piotr Blanchar mimo to, inkarnuje ducha szopenowskiego. Jest istotnie uduchowiony, jest wysoce subtelny, jest pełen chorobliwego wdzięku i romantyzmu. Kiedy kładzie ręce na klawiaturę, czuję się, że nie wydobędzie on zimnego tonu z zimnych klawiszów, ale że zaklnie jakąś nutę jedyną, wspaniałą i nadziemską. Francja nie choruje na nadmiar dobrych sił artystycznych, tak męskich jak kobiecych. Z artystów, ma właściwie tylko Rimskiego i Piotra Blanchar, który ma wszystkie dane, aby... zostać wykradzionym przez Amerykę. I sądzę, że tam by się wybił na jednego z największych. Tu, w skoszlawionej obecnie tendencji filmów francuskich, zapadłych na ornamentacjomanję, na szodony migdałowe i olejki różane, Piotra Blanchar szkoda. Ośmiesza go Roussel, każąc za nim nosić w kółko pudło fortepjanowe, tak jak się nosi fajkę za czcigodnym starcem. Czy chce Szopen, czy nie chce, wciąż gna za nim tłum, niosąc ów mebel i wciąż musi grać. I po podróży kilkutygodniowej i po pocałowaniu Marji Wodzińskiej przez siebie samego, i po pocałowaniu jej przez rywala, na widok George Sand, i kiedy George niewinnie grzebyk u niego gubi na fotelu, (co jakoby zaważyło na losach genjalnego młodzika — jeden grzebyk! mój Boże!!!). Wciąż Szopen gra, To denerwuje widza, tak, że marzy, aby się czemprędzej Szopen udał tam, gdzie chybaby już fortepianu nie zanieśli i nie zmieścili... Motyw dzwonów powstaniowych jest pięknie wykonany, ale wszystko to razem w dziwnym świetle przedstawia okres naszych walk niepodległościowych. Europa pomyśli, że nasze powstanie zasadzało się na tem, że część młodzieży zdolnej pod broń, pimplowała patetycznie w Paryżach i Dreznach na klawicymbale, a druga waliła w dzwony, słowem, że może jesteśmy nacją muzykalną bardzo, ale mało rycerską. Oczywiście po takich ilustracjach, nikt się już dziwić nie będzie, że powstanie 31-go roku się nie udało. Rewolucyjność w kompozycji „odegranej" przez Piotra Blanchar, została wyrażona wspaniale, wizje natomiast mniej się udały, trochę w guście Matejkowskiej Joanny d'Arc, która nie daj Boże, aby komu z wizyjnych swoich wyżyn spadła na głowę! Piotr Blanchar żył pięknie i umiera pięknie na ekranie. Bez patosu i przerealizowanej agonji, umiera szlachetnie i romantycznie, wśród szlochających niewiast. Ostatnim akordem, jest jego profil, nazbyt krótko ukazany, przepyszny, zupełnie szopenowski.



*Rod la Rocque w obrazie „Bandyta"*
*Fot. Kolos*

Marja Wodzińska, grana przez Mary Bell, jest odpowiednio do rzeczywistości historycznej nieładna, niema też wiele wdzięku i krenoliną powłóczy jak ciężkiem jarzmem. Dzieci w pierwszym akcie są wysztucznione i afektowane do ostatnich granic — a przecież Francja ma tak śliczne dzieci filmowe (zwłaszcza właśnie chłopców, od Rudienka począwszy!). Germaina Laugier jest za piękna na Geor-

ge Sand, ale zarazem jest zanadto pospolita. Jeśli George Sand zdobywała genjuszy, to nie zapomocą garderobianych minauderji i trzeba pamiętać, że to była jedna z mądrzejszych kobiet ówczesnych, o męskich, nie kokocich manierach. W ilustrację muzyczną niepotrzebnie zgoła wpleciono rozmaite gawoty Czibulków — chyba dorobek Szopena jest dość wielki i rozległy w kategorjach, aby mógł ilustrować życie swego twórcy.

*(Kino Filharmonja wł. biura Muzafilm)*

**Anioł Ulicy.**

Porównując obraz tęn z **Siódmem Niebem,** można stwierdzić, że tu, i tam, jest w młodziutkiej parce, jeden, biblijnym Józefem odpornym na uroczą Putyfarę, tylko role się zamieniają. W Aniele Ulicy jest najpierw Janet Gaynor odporną, w Siódmem Niebie Farrell. Tu i tam jest motyw wybrany, jeden gwizdany, drugi wypowiadany uroczyście: Paul aime Nana! I tu i tam miłość dwojga, zawieszona w jakichś niezaludnionych przestrzeniach, ogołocona z komplikacyj, czysta i naga. Tu i tam wdzięk romantyczny, wzmożony do n-potęgi, ekstrakt najdelikatniejszy, uczący burżuja, że głupstwo ten wagon cykorji, który mu przychodzi z Gdańska, głupstwo ten awans, który mu się należy a ucieka, głupstwo ta czereda dzieci, którą musi ubrać, do szkoły posłać i objaśnić o życiu, wedle kanonów wypraktykowanych przez niego i przez jego dziadka i przez jego pradziadka. Niema nic. Niema cykorji, niema kwestji awansów, dzieci. Burżuj widzi, że jest tylko Miłość. Miłość dwojga, racja jedyna, sens bezsporny. Burżuj wtłacza się w krzesło, chce się uśmiechać urągliwie, chce powiedzieć, że to nudne i ckliwe, ale wkońcu ulega dziwnemu czarowi i zdaje mu się naprawdę, że odmienił się, że widzi te racje i wierzy w te racje, on, wierzący tylko w giełdę, w cykorję, w ważność awansów i stanowisk społecznych.



*Alice Terry i Iwan Petrowicz w filmie „Ogród Allacha"*
*Fot. Metro-Goldwyn-Mayer-Julfilm*

Janet Gaynor przekonała nas, że umie się unosić, złościć, Janet Gaynor powinna nam być już ukazana w innej roli. Wciąż jest Wschód Słońca i wciąż Siódme Niebo. W komedji niedawno pokazała, jak rozległa jest skala jej talentu, niechże ją Borzage nareszcie pokaże światu od innej strony. Farrell jest tu gorszy. Szczytem jego twórczości był Paweł w pierwszych aktach Siódmego Nieba, kiedy jest młodzieńcem cokolwiek sceptycznym i szorstkim, ale silnym i pewnym siebie. Tu rozłazi się, jak mucha w miodzie. Arcydziełami wprost są zdjęcia tych wązkich, pogmatwanych ulic neapolitańskich— blaski przedziwne, snujące się po gzymsach i załomach — cienie aksamitne — cuda! Każdy obraz zosobna można wyciąć i oprawić w ramy, jak najsubtelniejszy sztych. Borzage jest niepoślednim artystą, ale powtarzać się już nie powinien, ani na sobie samym popełniać plagjatów.

*(Kino „Casino" wł. biura Foxfilm)*

**Zakazana Kobieta.**

Jetta Goudal jest tak nienaturalna, że aż się to staje u niej wysoce naturalnem. Staje się to rysem jej tylko właściwym. Nikt tak sztucznie jak ona, nie umie zagarnąć rzeczy widzianych pod swoje krótkie, gęste rzęsy, — nikt tak jak ona nie umie uśmiechać się podciągniętymi wiecznie końcami warg, bez względu na toczące się sprawy. Oczy jej stają w słup z przerażenia, ręce się łamią, a usta uśmiechają się, bezustannie przyczajonym, tajemniczym uśmiechem. Anemiczna jej uroda działa jak haszysz.

Nie jest to wamp, nie jest to mandragora, jak Brygida Helm, nie jest to zwielokrocona słodycz jak Liljana Gish i nie jest to grzech ucieleśniony, jak GretaGarbo, ani filigranowy czar Camilli Horn: Jetta Goudal jest tylko sobą, dziwną, i nieokreśloną. Niemożna nawet powiedzieć z ręką na sercu, czy jest ona wielkiej miary artystką, czy twarz jej posiada dość fotogenji, dość wyrazu — niemożna nawet powiedzieć, czy jest ona piękną, bo chwilami jest bardzo brzydką, ze swoją zajęczą wargą — a jednak działa jej czar. Schildkraut jest tu porywający, piękny, subtelny i chłopięcy. Varkonyi, jak zwykle, ma o dwie rzeczy za dużo: o dwie ręce. Ten człowiek nigdy się nie nauczy co z rękoma robić. Jedyny moment dla niego odpowiedni, jest ten, kiedy staje na baczność. Przynajmniej wtedy wiedzą jego ręce, jaką zająć pozycję. Mimoto są chwile, kiedy wzrusza miłością do brata i uczuciem do żony-zdrajczyni. Melodramatyczna chwila pogodzenia się braci, na tle portjery, za którą kryje się straszliwa chwila egzekucji, jest szczęśliwie niepodkreślona, naszkicowana tylko, bo istotnie trzebaby jakichś niezwykle realistycznych i gwałtownych środków, aby moment ten uczynić pointą dramatu. Yankes by tego nie zniósł, a nas europejczyków napełniłoby to niesmakiem. Grand Guignol nie nadaje się na ekran, mający być jednakże tym odpowiednikiem naszej podświadomości, naszego marzenia. Poza ową trójką, dalsze plany giną. Wiemy, że nic nas nie razi, że tło jest odpowiednie, więc reszta poprawna, choć bez żadnych nowości w pomysłach.

*(Kino Wodewil, wł. biura Kolos).*



*Scena z filmu „W lasach polskich"*
*Fot Forbertfilm*

**Romans Panny Opolskiej.** Możeby lepiej było nie omawiać tego filmu, który jest potknięciem się. Najsilniejszy i najbardziej wygimnastykowany człowiek, może się potknąć i tem potknięciem nie powinno się mierzyć jego sprawności i gibkości jego nóg. Pan Lenczewski fatalny uczynił wybór scenarjusza przedewszystkiem dlatego, bo z dorobku wielkiego pisarza wybrał też... tegoż potknięcie. Romans panny Opolskiej, był zawsze najgorszą książką Tetmajera, z czego widzimy, że nietylko reżyser filmowy może się potknąć. Przerobiony na ekran, Romans ten stał się skandalem. Myśl wywiezienia tego obrazu zagranicę, byłaby czynem nieobywatelskim. Jakże przedstawiono tu Polskę?! Chłop jest pijakiem, złodziejem i głupcem. Nauczyciel ludowy, nawet pisać nie umie, bo dają nam próbki jego listów i poezji, pozatem jest on jeszcze alfonsem, błaznem i idjotą. Dwór polski składa się z jakichś ordynarnych panów w kontuszach teatralnych i pannicy, oddającej się beznamiętnie ale za to jawnie, lokajom. I dla kogo ma być ten film?! Inteligentna publiczność ucieknie, a szare masy kucharek i szwaczek, które płakały gorzko nad dolą sponiewieranej Stefci Trędowatej, ta nie mogą nawet płakać... W malutkiej epizodycznej rólce, dobrą dał sylwetę wójt — panna Czarnecka też zapowiada się na dobrą artystkę filmową, pozatem nic pochlebnego nieda się powiedzieć. P. Hnydziński, który ma być osłem, ale ślicznym osłem, nie jest wcale śliczny, natomiast wygląda, jakby lampa naftowa kopciła w jego pokoju, p. Bożewska ma piękne plecy, ale to jej jeszcze nie upoważnia do chodzenia po domu wiejskim od samego rana, w balowej toalecie, wydekoltowanej po pas, ani do zasiadania w takim stroju do staropolskiej wigilji. P. Bożewska niema żadnych danych na artystkę ekranową, nie umie się ruszać, szasta się, niema najmniejszego poczucia, czem jest gra filmowa, choć przyznaję, że niektóre jej zbliżenia są zupełnie ładne. Wogóle są ładne niektóre zdjęcia, nie tłumaczy to jednak p. Lenczewskiego, że wprowadził na ekran tę powieść i że pod obraz tej klasy, położył nazwisko wielkiego pisarza, który niema pojęcia ani o możliwościach, ani o złośliwościach ekranu. Czy wtedy, kiedy film opowiada dzieje polskiego dworu, nie możnaby zaprosić jakiego zbankrutowanego szlagona do współpracy?! Mieszka ich tylu w Warszawie i tak łatwo przyszłoby ustalić, co się robi w polskim dworze, a czego się nie robi!

*(Kino „Colosseum" wł. biura Polonjafilm)*

**Tajemnica starego rodu.**
Nareszcie muszę przyznać p. Smosarskiej, że udała się jej kreacja! Jest naturalna, ładna, ruchliwa w miarę, miła, estetyczna, wyraża swoje rozpacze i nadzieje nietylko zapomocą gestów mniej lub więcej flegmatycznych, ale także zapomocą twarzy. Bardzo wielką niespodziankę zrobiła mi p. Smosarska, o której talencie ekranowym zupełnie zwątpiłam po Trędowatej i Ziemi Obiecanej. P. Smosarska przedewszystkiem bardzo wyszczuplała, w tej gładkiej fryzurze jest jej bardzo do twarzy — jedno tylko jeszcze marzenie: kiedy która z naszych artystek gra rolę panny ze dworu, niech na miły Bóg żaden artysta nie komponuje jej sukien, niech przywdziewa, co Bóg i tradycja przykazuje: ładną, skromną, czy strojną suknię, ale nie te nieprawdopodobne krenoliny, przystrajane od białego rana w festony i girlandy kwiatów. Zwłaszcza ta suknia z girlandami nie udała się p. Norblinowi, ani ten fontaż pierrotowy z tiulu...

Poza p. Smosarską, wszystko jest tylko poprawne. Wybija się doskonałem już opanowaniem techniki filmowej Walter, świetne momenty ma Krukowski, bardzo szlachetny w typie jest Gawlikowski, Justjan stworzył nawet bardzo ciekawy typ czarnego charakteru, nawpół nieśmiały, nawpół brutalny. Książę Knake-Zawadzkiego nie wyglądał na księcia. Ucieszyła mnie mocno Gorczyńska, a to ze względu na jej przyszły występ, jako Laury w Przedwiośniu. Jest stanowczo za tęga, to fakt, ale miała parę momentów tak doskonałych — (choćby ta krótka chwila jej rozpaczy, gdy Smosarska odbija jej amanta), że mamy prawo spodziewać się od niej owej Laury w najdoskonalszem wydaniu. Teatrem trąci jeszcze za wiele Tajemnica — zaciążył duch p. Chaberskiego. Co za pomysł wytwórni polskiej: brać na ekran nietylko aktorów teatralnych, ale jeszcze do reżyserji wzywać dyrektorów teatru!!! Z głupiego scenarjusza, wytrawna ręka kierownika literackiego zrobiła co mogła.



*Marion Davres — „Szał Hollywoodu"* *Realizacja: King Vidor*

*Fot. Metrc-Goldwyn-Moyer-Julfilm.*



*Parnellowie i Vera Petri* *Fot. Radiotyp*

# Z KOSMETYKI

Nakazem chwili jest obecnie naprawa naszego bilansu handlowego. Mając to na myśli zwróciliśmy uwagę na dziedzinę kosmetyki, w której dotąd tylko te artykuły cieszyły się powodzeniem, które miały na sobie stemple zagranicy. Tak samo panie wyjeżdżające zagranicę pozostawiały tam ogromne pieniądze w tak zwanych Institut'ach de Beauté, to jest salonach piękności, za najróżnorodniejsze zabiegi kosmetyczne.

Zdziwią się może nasze czytelniczki, że pod nagłówkiem „Z kosmetyki" zaczynamy im wywodzić o bilansie handlowym. Wzięliśmy sobie jednak za zadanie przekonać je, że mamy w kraju zarówno dobre kosmetyki, jak i zakłady kosmetyczne i że w bardzo wielu wypadkach możemy się obejść zupełnie bez zagranicy.

Rozpoczynamy od zakładów kosmetycznych.

W tych dniach zwiedziliśmy istniejący od roku w Warszawie Instytut kosmetyczno - lekarski **Izis,** i musimy stwierdzić, że pod względem urządzenia nie ustępuje on pierwszorzędnym tego rodzaju zakładom zagranicznym, a jeżeli chodzi o hygjenę, to napewno je nawet przewyższa.

Otóż lekarz naczelny zakładu i kierowniczka działu kosmetycznego, którzy dłuższy czas byli zagranicą i zwiedzali tam pokrewne zakłady, oświadczyli nam, że nic nowego poza tem, co oni stosują w swoim zakładzie, zagranica nie wymyśliła. Jeżeli jest jaka różnica, to chyba tylko w cenach, które są zagranicą o wiele wyższe. Korzystając z uprzejmości Dyrekcji Zakładu wprowadzamy od przyszłego numeru dla naszych Szanownych Czytelniczek **dział kosmetyczny,** przyczem za pośrednictwem Instytutu chętnie będziemy odpowiadali na wszelkie zapytania.

# ODPOWIEDZI OD REDAKCJI

**P. Edmundowi K. Toruń.** Dziękujemy serdecznie za życzenia rozwoju. Na hołdy nie zasługujemy. Adres Zbyszka Sawana: Warszawa, Brzozowa 2 m. 27.

**P. Hannie Str. Warszawa.** Owszem, Kinoteatr pozostanie nadal „takisam", mamy nadzieię, że się jeszcze polepszy. Napisy u góry, nie stanowią żadnej różnicy.

**Czytelnikowi z Bydgoszczy.** Na anonimowe zapytania, nie odpowiadamy. Zechce Sz. Pan podać imię i nazwisko, a wówczas odpowiemy wyczerpująco na wszystko.

**P. Irenie Tr. Tarnów.** Dziękujemy za życzenia i słowa uznania. Pismo nasze można nabyć w Tarnowie.

**P. Bogdanowi Chm. Sosnowiec.** Dziękujemy serdecznie. Na propozycję Sz. Pana godzimy się chętnie tembardziej, że jest w interesie naszego pisma. Odpowiemy wyczerpująco listownie. Pozdrawiamy.

**P. Celince M. Pruszków.** Dziękujemy serdecznie za słowa pochwały. Rozwiązanie nie jest niestety dobre, nie wątpimy jednak, że w przyszłości pójdzie lepiej.

**P. Maurycemu R. Zaleszczyki.** Próbnych numerów nie wysyłamy więcej. Natomiast nowoprzybywającym prenumeratorom przesyłamy w miarę możności pierwsze numery pisma gratis.

**P. Czesławowi G. Warszawa.** Cieszy nas bardzo chwalebna ocena naszych dążeń. Robimy co możemy. Rozwiązanie drugiej łamigłówki nie jest, niestety, dobre.

**Józefowi W. Lublin.** Dziękujemy za słowa sympatji. Damy sobie stanowczo radę!

**Irena R. Warszawa.** Adres Janningsa — Famous Players Lasky — Studio, 5451. Marathon — Street, Hollywood, Cal.

**P. Alfredowi H. Warszawa.** Brak jednej części ma, rzecz prosta, wpływ na rozwiązanie i dlatego uważamy całość za nietrafną.

**P. Hali S. Warszawa.** Bardzo nam żal, ale rozwiązanie nie jest dobre.

**P. Margo P. Warszawa.** Rozwiązanie nie jest trafne, proszę się jednak nie zrażać, trzecia łamigłówka będzie łatwiejsza.

**P. Józefowi R. Warszawa.** Dziękujemy za życzenia. Przewidzieliśmy wszystkie ewentualności. Tymczasem panuje „zawieszenie broni". Sz. Pan bardzo złośliwie osądza intencje Związku Przemysłowców Film. przypuszczając, że będzie zwlekał ze zniesieniem zakazu ogłoszeń u nas tak długo, póki się w międzyczasie nie „położymy". Sprawę tę unormowaliśmy ścisłym terminem. Zobaczymy.

**P. Sabinie B. Warszawa.** Dziękujemy uprzejmie. W wymienionej sprawie, prosimy zwrócić się do sekretarjatu naszej redakcji w godzinach popołudniowych.

**P. Antoniemu R. Lublin.** Szczere i serdeczne dzięki. Tak, z filmowcami węgierskimi nawiązaliśmy bliższy kontakt. Sam Molnàr przyrzekł nam współpracę. Karol Huszàr bawi obecnie w Berlinie. Fedak Sari była niedawno w Holywood celem „lansowania" młodego artysty węgierskiego Tibora Mindszenty, który ma być łudząco podobny do Valentina. O szczegółach scysji, jaką miała tam z Vilmą Banky dowiemy się w najbliższym czasie. Serdeczne pozdrowienia kochanemu Panu.

**P. Józefie P. Tomaszów Lub.** Nie, w pierwszym liście nie pytała Pani „między innymi" o adres Petrowicza. Mieszka chwilowo w hotelu Adlon w Berlinie, z listem radzimy się śpieszyć, gdyż bardzo często wyjeżdża.

**P. Marji Z. Stryj.** Ronald Colman jest Anglikiem. Wystarczy adresować: Hollywood, California.

**P. Janinie M. Lwów.** John Gilbert urodził się w r. 1895, adres Metro-Goldwyn - Studio, Culver - City, California.

**Polskie Tow. Miłośn. Filmu i Sceny Katowice.** Dziękujemy. Zamieścimy. Szczegółowy list w drodze.



*Wnętrze pałacu maharadży indyjskiego w obrazie Jana Kucharskiego „Serce Maharadży"*

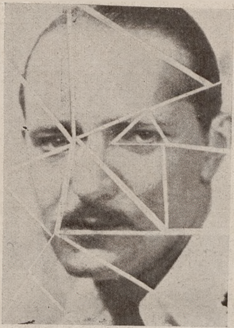
*Fot. Petefilm*

# ROZRYWKI UMYSŁOWE

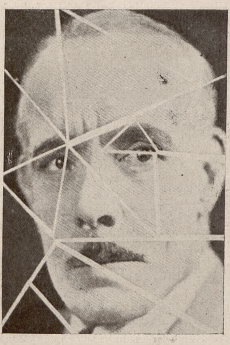
## ROZWIĄZANIE ŁĄMIGŁÓWKI Nr. 1.



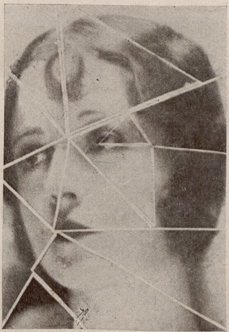
*Imogena Robertson*



*Norman Kerry*



*Lewis Stone*



*June Marlowe*

Artyści ci biorą udział w wielkim filmie z życia Legji cudzoziemskiej wytwórni *Universal Pictures Corporation* p. t. *„Błękilne Noce"*.

Drogą losowania otrzymują nagrody: I. Cztery duże fotografje artystów w ozdobnych ramach złoc nych, pod szkłem, p. Millerówua, Lwów, ul. Balonowa 5. II. Półroczną prenumeratę „Kino Teatru" p. I. Windyga, Warszawa, ul. Wolska 111. III. Cztery bilety do największego kina stolicy p. Irena Bielawska, Warszawa, Żórawia 15/8.

# CONRAD VEIDT



*Mary Philbin i Conrad Veidt w filmie „Człowiek Śmiechu"*
*Fot. Universal P. C.*

Dziwne były koleje życia największego mistrza maski, Conrada Veidta.

Veidt urodził się w Berlinie, pochodzi z b. biednej rodziny. „Nigdy nie marzyłem nawet o karjerze artystycznej — opowiada Veidt — chciałem zostać chirurgiem, nie udało się. Byliśmy biedni, zbyt wiele czasu i pieniędzy pochłonęłyby studja. Był nawet taki czas, kiedy, mając lat 14, musiałem przerwać naukę w szkole średniej i szukać jakiegokolwiek zarobku, nie było z czego żyć. Po wielu poszukiwaniach otrzymałem posadę pomocnika rzeźnika. Praca była żmudna i niesmaczna, nie podobała mi się „branża rzeźnicka". Każdą wolną chwilę poświęcałem studjom medycznym, za każdy grosz zarobiony kupowałem książki i dzieła poważne..

Ulubionem mojem zajęciem było przesiadywanie przed lustrem i wykręcanie twarzy na wszelkie możliwe sposoby. Przedrzeźniałem każdego napotkanego. Nie lubiano mnie i unikano. Ja zaś pochłonięty byłem jedną myślą: gdzieby zastosować swą wiedzę i sztukę dowolnego układu mięśni twarzowych.

Znalazłem wreszcie pole do popisu mając lat 19, zostałem mianowicie, po długich staraniach zaangażowany przez Reinhardta. Praktyka u niego, ułatwiła mi wstąpienie do filmu, gdzie role moje polegały na tworzeniu masek; niektóre z nich sprawiały mi bardzo wiele trudności i mozołu.

Najtrudniejszą w całej mojej dotychczasowej karjerze i wymagającą największej pracy mięśni była rola „Człowieka śmiechu". Długo trwało, zanim swe usta przysposobiłem do grymasu wiecznego śmiechu klowna. Dziąsła me były pokryte gumą i kitem, zęby sztuczne, nasadzone na własne. Gdy spojrzałem w zwierciadło, zaledwie uwierzyłem, że można z twarzy ludzkiej coś podobnego uzyskać. Na nicby się zdało malowanie uśmiechu na mej twarzy, rola moja wymagała wżycia się i wczucia w ten drwiący, szyderczy uśmiech.

A gdy już wreszcie po takiej pracy i trudzie, został osiągnięty efekt ku zupełnemu memu i mego reżysera zadowoleniu, wyłoniło się nowe utrapienie: tak jak trudno mi było osiągnąć ten uśmiech, nie mogłem się go pozbyć. Po parumiesięcznej pracy mięśniami twarzy, uśmiech zdawał się być przytwierdzonym do mych ust. Nawet już po ukończeniu filmu „Człowiek śmiechu", bardzo często, będąc w towarzystwie, narażony byłem na śmiech i zdziwienie. Nawet i teraz jeszcze, niekiedy jestem w głupiej sytuacji, nie umiejąc niekiedy wyjaśnić swego dziwnego uśmiechu".

I tak rezultatem długoletniego doświadczenia Conrada Veidta i jego mozolnych eksperymentów mięśniami twarzy jest „Człowiek śmiechu". W filmie tym mistrz maski przechodzi sam siebie, i mimo, iż cały czas usta jego się śmieją, oczy wyrażają wszystkie odcienie smutku, rozpaczy, wzruszenia, szczęścia i radości.



*Sala bufetowa.*



*Wnętrze Restauracji „Royal".*

# Restauracja Hotelu „R O Y A L" W WARSZAWIE, CHMIELNA 31

Od wielu bardzo lat, bo jeszcze z czasów przedwojennych, egzystująca i ciesząca się wielkim powodzeniem, uznaniem i dużą frekwencją, *Restauracja Hotelu „Royal"* w ostatnich czasach straciła trochę na swej wziętości. Stało się jo, jak w ostatnich czasach często się zdarza, z powodu wycieńczenia wojennego. Długoletni jej właściciel, bo od lat 18 prowadzący ten Zakład gastronomiczny, doskonały znawca sztuki kulinarnej, fachowiec, p. Juljan Huszczewski, postanowił temu zaradzić, w tym celu zawarł spółkę z p. Janem Wądołowskim, byłym oficerem armji polskiej, nagrodzonym wieloma orderami, dzielnym kupcem, obywatelem ziemskim i rutynowanym administratorem, z którym wspólnie, włożywszy bardzo znaczny kapitał, kilkudziesięciu tysięcy złotych w remont gruntowny całego Zakładu, postawili go na pierwszorzędnej stopie.

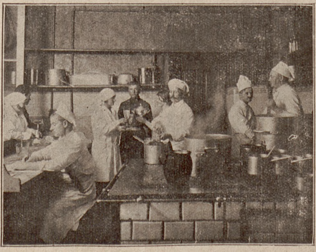
Najważniejszą uwagę zwrócono na hygjenę i w tym celu zastosowano w wzorowo urządzonej kuchni najnowsze udoskonalenia techniczne, kulinarno-gastronomiczne.

Wszystkie wielkie, piękne sale Restauracji gruntownie odnowione i pięknie ozdobione. Piwnica jest stale zaopatrzoną w najlepsze gatunki wódek, likierów, koniaków i win, a ceny są niskie, gdyż wszelkie wyroby są kupowane wprost ze źródeł najlepszych i za gotówkę.

Gabinety komfortowe odrestaurowano ślicznie, usługę zaangażowano znakomicie wyszkoloną i uprzejmą.

W największej sali umieszczono dokonałą orkiestrę, nadto wprowadzono znakomitą inowację dla bywalców stałych, przeważnie dla pracującej inteligencji, tak srodze dotkniętej powojenną stagnacją, mianowicie Zakład wydaje obiady t. zw. Klubowe, w godzinach normalnych obiadowych zdrowe, smaczne, po cenach wyjątkowo dostępnych.

Dzięki tym inowacjom, frekwencja w ostatnich czasach szalenie wzrosła i przewyższa nieomal przedwojenną. Zasługuje na to w zupełności ta wzorowa placówka gastronomiczna.



*Kuchnia.*

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Ceny ogłoszeń: Okładka | zł. | 600.— | Warnnki prenumeraty Kwart. | 5 — |
| 1/1 strona | „ | 350.— | Półr. | 9.50 |
| 1/2 strony | „ | 200.— | Roczn. | 18.— |
| 1/4 „ | „ | 125 — | wraz z przesyłką pocztową. | |

Redaktor odpowiedzialny: **SEWERYN LUSZTIG** Za wydawnictwo „KINO-TEATR": **Seweryn Lusztig**

ADMINISTRATOR: **T. POMIAN-BUKATY** KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: **TADER**

Klisze wykonała firma „Cynkograf" Warszawa, Leszno 28. Tel 320-36.
Druk Zakł Graf. Tow. B. A. Bukaty Warszawa, Hoża 51. Telefon 13-05.

# 15000 czytelników otrzymało bezpłatnie

# DZIEŁA

# WIKTORA HUGO

DZIEŁA WIKTORA HUGO ukazują się w najlepszych przekładach pod redakcją Jarosława Iwaszkiewicza ze słowem wstępnem Juljusza Kadena Bandrowskiego. Dotychczas ukazały się następujące powieści:

**„NĘDZNICY", „KATEDRA NAJŚWIĘTSZEJ MARJI PANNY" „OSTATNI DZIEŃ SKAZAŃCA", „HAN Z ISLANDJI", „ROK 93"**

W listopadzie ukażą się powieści:

**„CZŁOWIEK ŚMIECHU" — „PRACOWNICY MORZA"**

Wobec ogromnej ilości zgłoszeń, napływających do naszego wydawnictwa, wypuszczamy drugie wydanie Dzieł Wiktora Hugo.

Ktokolwiek jeszcze pragnie otrzymać za darmo dzieło jednego z najświetniejszych i najciekawszych pisarzy świata jakim jest Wiktor Hugo — winien w ciągu 10 dni nadesłać pod adresem Bibljoteki Arcydzieł Literatury w Warszawie niżej umieszczony kupon. — Wysyłka uskuteczniona będzie w kolejności zgłoszeń; jedynie jako zwrot kosztów ogłoszenia i opakowania pobieramy 60 gr. od tomu.

Obok umieszczony kupon należy wysłać w ciągu 10 dni do Bibljoteki Arcydzieł Literatury, Warszawa, ulica Boduena 1.

Niżej podpisany życzy sobie otrzymać bezpłatnie dzieła Wiktora Hugo.

Kupon Nr 776

.............................................
Imię i nazwisko

.............................................
Miejscowość (poczta)

.............................................
Ulica i nr. domu

**Pieniędzy nie załączać!**

## BIBLJOTEKA ARCYDZIEŁ LITERATURY WARSZAWA, BODUENA 1.



*Zadawałam sobie wiele trudu, aby główka moja była puszysta i piękna w linji — wszystko bezskutecznie.*

*Dopiero przez regularne pielęgnowanie głowy*

# *PIXAVONEM*

*osiągnęłam upragniony cel:*

*Główka moja podoba się — podobam się.*

# PIXAVON




***Pixavon—Shampoon do włosów jest do nabycia we wszystkich składach kosmetycznych.***

HOŻA 51. ZAKŁADY GRAFICZNE TOW. B. A. BUKATY w WARSZAWIE, TEL. 13-05,
Wykonano na papierze Tow. Zakupów dla Przemysłu Graficznego S. A. w Warszawie ul. Królewska 10.